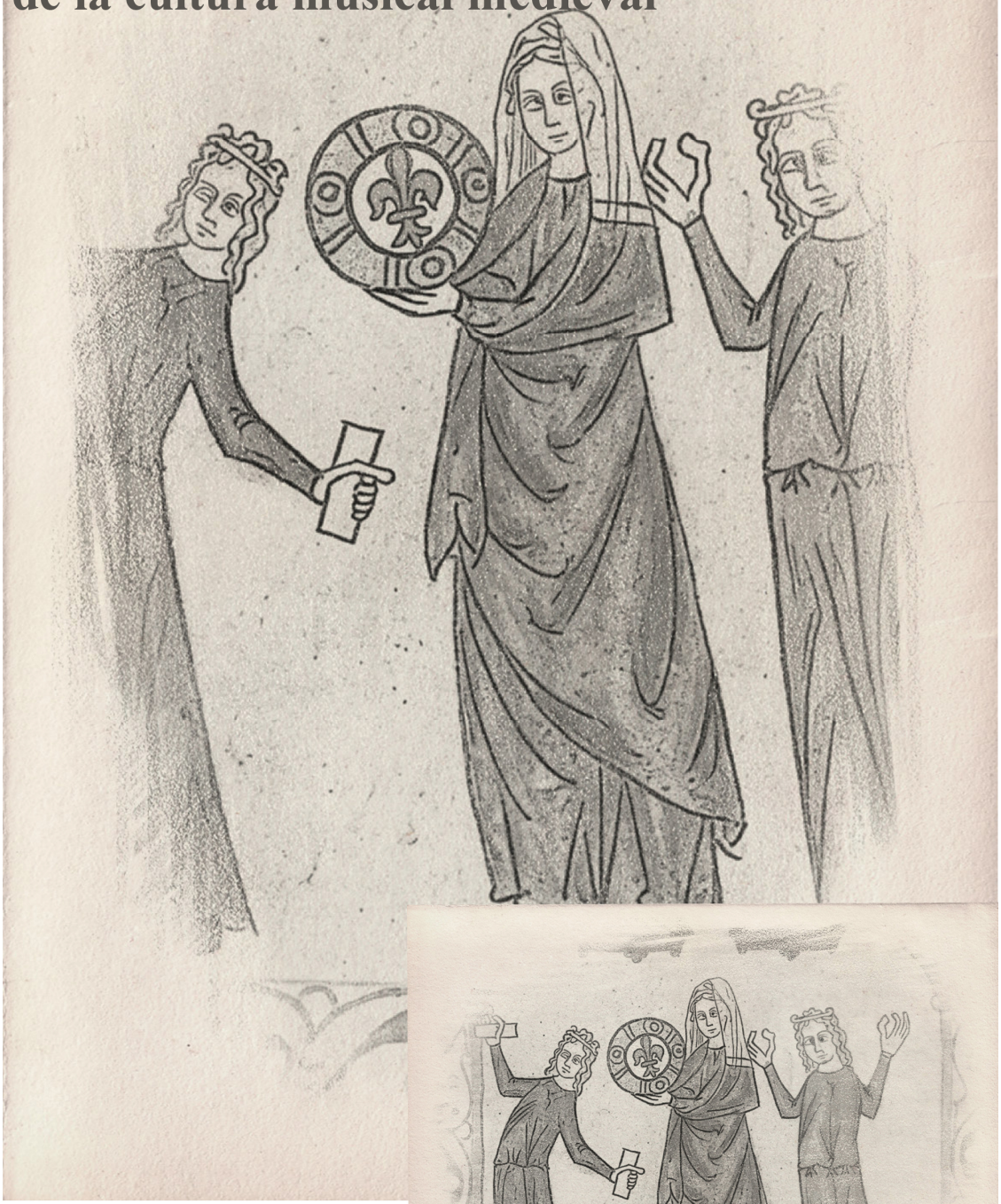
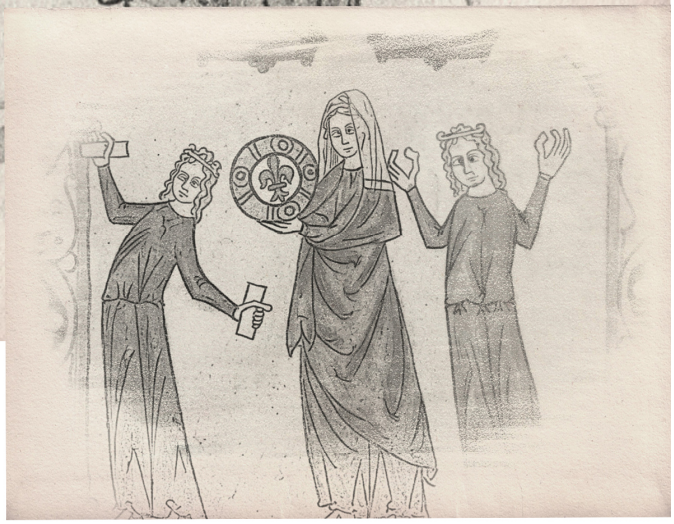
La Trisca medieval

Nuevas perspectivas sobre un término de la cultura musical medieval





Daniel S. Polo

2026

Daniel S. Polo
La Trisca medieval.
Nuevas prespetivas sobre un término
De la cultura medieval
Madrid 2026

Edición no venal

---

fazen las duennas triscas en camisas delgadas

La trisca medieval.
Nuevas perspectivas sobre un término de la cultura musical medieval

¿Hasta qué punto puede interpretarse el vocablo medieval trisca como la denominación de un sonido producido con las manos, con los dedos o mediante un idiófono de entrechoque?.

Aunque la documentación conservada no permite responder de forma concluyente a esta cuestión, existen indicios lingüísticos y etnográficos que aconsejan no descartar esta posibilidad.

En el folclore de Cantabria y de algunas comarcas limítrofes, el verbo *triscar* significa «*chascar*» o «*producir un sonido seco y agudo*», del que deriva el sustantivo *trisquíu*, con el significado de «chasquido».[1] García-Lomas recoge este verbo como *"Hacer ruido entrechocando el dedo medio con el pulgar. (Del lat. vulg. triscare, del gótico triskan: patear). (Suena en Berceo y en el Arcipreste de Hita). Con el triscar de sus dedos o el casquio e las tarrañuelas"* [2]

Esta continuidad léxica vincula la raíz *trisc-* con la idea de un sonido breve, rítmico y percusivo, más que con una acción coreográfica propiamente dicha.
Si este dato se pone en relación con los testimonios medievales más antiguos, la interpretación adquiere una nueva perspectiva.

La *trisca* podría no aludir necesariamente a una danza, sino a una acción sonora realizada con las manos, con los dedos o incluso mediante un pequeño idiófono de entrechoque.

---

[1] En esta misma línea resulta de interés la propuesta etimológica publicada por Serrón en el blog El Robledal de Todos, donde se recogen diversos usos dialectales cántabros de la familia léxica trisca (triscar, trisquíu, triscos), todos ellos relacionados con la idea de chasquido o sonido seco. Aunque sus planteamientos tienen un carácter divulgativo y deben ser contrastados con la documentación filológica, constituyen un testimonio útil de la pervivencia de este campo semántico en el ámbito dialectal cántabro. Serrón. *«"Trisca", propuesta etimológica».* El Robledal de Todos. 28 de diciembre de 2018. https://elrobledaldetodos.blogspot.com/2018/12/trisca-propuesta-etimologica.html. Y para trisquíu en [Bartolomé, 1993]: *"Fig. El "trisquíu" es el sonido de las castañuelas. Ese sonido tiene que ir acorde con aquéllas y con el baile".*

[2] García-Lomas, *El lenguaje popular de las montañas de Santander*

Aunque esta hipótesis no puede demostrarse con la documentación actualmente disponible, resulta compatible con el contexto de las fuentes medievales y con la evolución semántica que el término parece haber experimentado en las tradiciones del norte peninsular.

El *Libro de buen amor* como fuente documental

Compuesto hacia la primera mitad del siglo XIV y atribuido a Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Escrita en verso, combina relatos autobiográficos, episodios narrativos, composiciones líricas, fábulas y reflexiones morales con un tono que oscila entre la seriedad y la parodia.

Aunque la identidad del autor y algunos aspectos de la transmisión del texto siguen siendo objeto de debate, la obra constituye un testimonio de la lengua, la sociedad y la cultura de su tiempo. Su riqueza léxica y la abundancia de referencias a la música, los instrumentos y las prácticas festivas la convierten en una fuente de primer orden para los estudios filológicos, musicológicos e histórico-culturales.

Cuando el Arcipreste de Hita escribe *«El corpudo laúd, que tiene punto a la trisca»*,[3] la interpretación del sonido de los dedos encaja perfectamente con la música.
En la música popular española, los músicos y bailarines suelen llevar el ritmo rápido haciendo *chasquidos con los dedos* (antiguamente llamados *pitos* o *castañetas*).

La expresión *«tyen' punto á la trisca»* admite diversas posibilidades de interpretación y, por sí sola, no permite concluir que la *trisca* fuese necesariamente una danza.

El verso es extraordinariamente ambiguo. La palabra *«punto»* en la terminología musical medieval tiene varios valores (tono,

---

[3] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, tomo II, ed. Julio Cejador y Frauca, 9.ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1967)

> *1228 Ally sale gritando la gitarra morisca,*
> *De las vozes aguda, de los puntos arisca,*
> *El corpudo alaút, que tyen' punto á la trisca,*
> *La gitarra ladina con estos se aprisca.*

afinación, consonancia, modo de ejecución, etc.), y precisamente esa polisemia ha condicionado las distintas interpretaciones del pasaje.

En el castellano medieval, *punto* es una palabra polisémica.

En el contexto del *Libro de buen amor* pueden considerarse varias posibilidades:

Punto como tono o afinación (la interpretación más aceptada).
En la teoría musical medieval, *punto* puede aludir a la altura del sonido o al tono en que se interpreta una melodía. En ese caso: *El corpudo alaúd, que tiene punto a la trisca,* podría entenderse como: *El corpulento laúd toca (o está afinado) de la manera apropiada para la trisca.*
Esta es la interpretación que suele darse de forma implícita.

Punto como modo o estilo de ejecución.
En numerosos textos medievales y renacentistas, *tener punto* significa también *tener el aire, el compás, el estilo o la manera adecuada* de hacer algo. En este caso el verso podría equivaler a: *El laúd interpreta correctamente la trisca.*
Es una lectura algo más amplia que la puramente musical.

Punto como compás o ritmo.
También podría aludir al patrón rítmico.
Entonces el sentido sería: *El laúd lleva el ritmo de la trisca.*
Esta interpretación suele darse por supuesta cuando se considera que la trisca era una danza.

Sin embargo, el texto no afirma en ningún momento que la *trisca* sea una danza, ni esta identificación se encuentra explícitamente formulada en los diccionarios posteriores.

La trisca en la lexicografía antigua

La historia lexicográfica de la voz *trisca* constituye un testimonio privilegiado para comprender la evolución de su significado. Los primeros repertorios no la relacionan con la música ni con la danza, sino con un *ruido*, una *acción lúdica* o una *manifestación de alboroto*.

Sólo más tarde, a partir de estas acepciones, algunos autores establecerán relaciones con determinadas prácticas festivas o coreográficas. Por ello, el examen cronológico de los diccionarios resulta imprescindible antes de abordar las interpretaciones posteriores.

La primera gran autoridad lexicográfica del castellano es el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias. En él, *trisca* se define como *«el ruydo que haze con los pies quando se pisa alguna cosa que se quebrante, como cascaras de nuezes, avellanas, o otras cascaras, o pedaços de vasos quebrados»,* añadiendo que el vocablo podría proceder del sonido mismo —como una formación onomatopéyica— o del griego *trismos*, entendido como «estridor».
Covarrubias emplea además esta explicación para justificar la expresión *estar en un tris*, aludiendo al sonido que produce un objeto frágil al romperse. Resulta igualmente significativo que *no recoja el verbo triscar*, circunstancia que demuestra que, al menos para este autor, la voz sustantiva poseía entidad propia mientras que la forma verbal todavía no había alcanzado suficiente consolidación lexicográfica.[4]

Más de un siglo después, el *Diccionario de Autoridades* (1739) toma claramente como punto de partida la definición de Covarrubias, aunque la desarrolla y amplía. Conserva el significado principal de *«ruido que se hace con los pies en alguna cosa que se quebranta»,* pero añade una acepción de mayor alcance al indicar que, *«por extensión»,* también se aplica a *«qualquier bulla o estruendo»*.
Esta ampliación resulta especialmente relevante, pues muestra cómo el término había dejado de designar exclusivamente un sonido concreto para referirse también al ambiente de algazara o bullicio.

[4] Covarrubias Orozco, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* impreffor del Rey Luis Sanchez. Madrid MDCXI.

El propio diccionario ilustra este uso mediante ejemplos literarios donde *trisca* aparece asociada a *«burlas», «grita»* y *«grande ruido».*
A diferencia de Covarrubias, el *Diccionario de Autoridades* incorpora ya el verbo *triscar*, definido como *«hacer ruido con los pies, o dando patadas»*, derivándolo expresamente del sustantivo *trisca.*[5]
Los ejemplos escogidos muestran que el verbo podía emplearse tanto para describir la acción humana como el movimiento de los caballos, siempre vinculado a la idea de golpear el suelo o producir estrépito. Asimismo, registra el sustantivo *triscador*, entendido como *«el que trisca, o mete bulla»,* reforzando la asociación del término con el ruido y el alboroto más que con cualquier práctica musical específica.

Tras la definición de Covarrubias y su desarrollo en el *Diccionario de Autoridades*, los repertorios posteriores mantienen una notable continuidad semántica. Lejos de introducir una acepción relacionada con la danza, insisten en asociar la voz *trisca* al ruido, al bullicio, al juego o a la acción de producir estrépito.

Antes incluso de Covarrubias, los diccionarios bilingües destinados al aprendizaje del castellano ya habían registrado el término. En el vocabulario de *Jean Palet* (1604), *trisca* se traduce simplemente como «*battement de mains*» (batimiento de manos), mientras que el verbo *triscar* aparece explicado como «batir las manos, divertirse y jugar».

Pocos años después, *César Oudin* (1607) amplía ligeramente esta explicación al definir *trisca* como *«batimiento de manos»* y *«gestos de las manos que se hacen jugando»*, mientras que

[5] "Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua… Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S, T, V, X, Y y Z* (Madrid: En la Imprenta de la Real Academia Española, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1739),

triscar equivale a *«batir las manos, hacer gestos con las manos, divertirse y jugar».*

En la misma línea se sitúa el vocabulario de *Girolamo Vittori* (1609), que reproduce prácticamente la definición de Oudin y añade que tales gestos son propios de quienes bromean o hacen burlas. El énfasis vuelve a recaer en el movimiento de las manos, el juego y la diversión, sin establecer ninguna relación con una danza determinada.

Una interpretación distinta ofrece *Francisco del Rosal* (1611), quien intenta explicar etimológicamente las voces *trisca* y *triscar*. Aunque su propuesta resulta conjetural, relaciona el término con la actividad de trillar y con el ambiente de confusión, vocerío, burlas y pullas propio de las eras durante las faenas estivales. Su explicación vuelve a situar el vocablo en el ámbito del bullicio colectivo y no en el de la coreografía.

El lexicógrafo inglés *John Minsheu* (1617) recoge igualmente la acepción transmitida por Covarrubias, definiendo *trisca* como el ruido producido al pisar cáscaras de nueces o vidrio, aunque añade también el sentido figurado de juego o pasatiempo (*toying*).

La misma dualidad aparece en *Lorenzo Franciosini* (1620). Por una parte, define *trisca* como el ruido producido al pisar o quebrar objetos frágiles; por otra, explica *triscar* como batir las manos y los pies, juguetear o retozar. Conviene advertir que esta referencia al movimiento de manos y pies no implica en ningún momento la descripción de un baile, sino una acción expresiva asociada al juego y a la diversión.

Durante el siglo XVIII la tradición permanece prácticamente inalterada. *Francisco Sobrino* (1705) sigue expresamente la definición de Covarrubias, sin introducir novedades conceptuales.

Del mismo modo, *John Stevens* (1706) traduce *trisca* como el ruido producido al pisar vidrio, cáscaras u otros objetos quebradizos y añade el sentido de broma o burla. El verbo *triscar* significa hacer ese mismo ruido, juguetear o producir un sonido crepitante. Tampoco aquí existe alusión alguna a una danza o a una práctica coreográfica.[6]

En conjunto, el recorrido por la lexicografía de los siglos XVII y XVIII muestra una extraordinaria estabilidad semántica. Las definiciones oscilan entre el *ruido producido al quebrar objetos, el bullicio, la burla, el juego* o determinados *movimientos de manos y pies*, pero ninguno de los diccionarios consultados identifica la *trisca* como una danza.

Esta constatación resulta especialmente significativa porque algunos de estos repertorios —en particular el *Diccionario de Autoridades*— acostumbran a señalar expresamente cuando una voz designa un baile o una danza. El silencio mantenido por todos ellos permite afirmar que la interpretación de la *trisca* como baile pertenece a una elaboración posterior y no a la tradición lexicográfica antigua.

La trisca en el Libro de Alexandre

El Libro de Alexandre y su contexto.

El Libro de Alexandre constituye una fuentes para el conocimiento de la lengua y la cultura castellanas del siglo XIII. Compuesto en cuaderna vía y conservado en dos manuscritos principales, el poema desarrolla una extensa biografía legendaria de Alejandro Magno a partir de diversas tradiciones clásicas y medievales, integrando episodios históricos, materiales novelescos y abundantes descripciones de carácter enciclopédico.

---

[6] Los diccionarios utilizados han sido consultados en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la Real Academia Española. Las referencias bibliográficas completas figuran en el apartado «Bibliografía comentada» al final de este trabajo.

Desde el punto de vista filológico, el Libro de Alexandre posee un extraordinario valor por la riqueza y variedad de su vocabulario. Su léxico conserva numerosos términos cuya interpretación ha suscitado debate, especialmente cuando designan realidades materiales, prácticas sociales o manifestaciones musicales insuficientemente documentadas en otras fuentes medievales.

En este contexto se inscribe el término trisca, cuya aparición en la obra constituye uno de los testimonios más antiguos conservados en lengua castellana.

El interés de este pasaje reside en su antigüedad, y en el hecho de que el texto emplea el vocablo sin ofrecer ninguna explicación sobre su significado, lo que indica que debía de resultar comprensible para el público al que iba dirigido. Sin embargo, esa familiaridad para los contemporáneos contrasta con las dificultades que plantea su interpretación en la actualidad.

El texto

La aparición de la voz trisca en el Libro de Alexandre se encuentra en la descripción de la estación primaveral, concretamente del mes de mayo, presentada como el momento más propicio para el renacimiento de la naturaleza, el amor y las celebraciones.

1952
Caen en el serano las buenas roçiadas
entran en flor las miesses ca son ya espigadas
fazen las duennas triscas en camisas delgadas
enton casan algunos que pues mesan las baruas

1953
Andan moças e uieias cobiertas en amores

uan coger por la siesta a los prados las flores
dizen unas a otras buenos son los amores
e aquellos plus tiernos tienen-se por meiores

Desde el punto de vista gramatical, el sintagma *«fazen las duennas triscas»* constituye el único dato que el poema ofrece acerca del término. El sustantivo triscas aparece como complemento directo del verbo fazer, sin que el autor añada explicación alguna sobre su naturaleza o significado.

En consecuencia, el testimonio del Libro de Alexandre confirma que la trisca era una realidad conocida por el autor y por sus destinatarios, pero no proporciona elementos suficientes para definir su naturaleza.

Cualquier identificación con una danza, un juego o cualquier otra manifestación cultural requiere acudir a argumentos externos al propio texto.

El fragmento *«Caen en el serano las buenas roçiadas / entran en flor las miesses ca son ya espigadas / fazen las duennas triscas»* debe interpretarse en el contexto de la descripción de la primavera avanzada o del comienzo del verano, según la edición adoptada y la interpretación del término serano. En castellano actual podría parafrasearse del siguiente modo: *«Con el verano y los buenos rocíos, las mieses, ya espigadas, entran en flor; las jóvenes hacen triscas».*

La principal dificultad interpretativa reside precisamente en la expresión *«fazen las duennas triscas»*. El verbo *fazer* no aporta ninguna información sobre la naturaleza de la acción que designa el sustantivo trisca. El texto se limita a afirmar que las dueñas *«hacen triscas»*, sin explicar en qué consiste esa actividad ni ofrecer ningún elemento que permita definirla.

Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, la construcción hacer seguida de un sustantivo posee un valor muy amplio en el castellano medieval y puede aplicarse a actividades de naturaleza muy diversa. Expresiones como hacer justicia, hacer bodas, hacer alegría, hacer castañetas, hacer son o hacer estruendo, muestran que el verbo, por sí mismo, no caracteriza el significado del sustantivo que lo acompaña.

En consecuencia, la expresión *«hacer triscas»* únicamente permite afirmar que trisca designaba una actividad conocida por el autor y por sus destinatarios. El texto no proporciona datos suficientes para determinar si esa actividad consistía en una danza, un juego, una práctica musical, un instrumento o cualquier otra manifestación festiva..
.

Las triscas de Mateo Alemán

Guzmán de Alfarache: la obra, su autor y el contexto social

Publicada en dos partes, la primera en 1599 y la segunda en 1604, Guzmán de Alfarache constituye una de las cumbres de la novela picaresca española y una de las obras más influyentes de la literatura del Siglo de Oro [7] . Su extraordinario éxito editorial propició numerosas reimpresiones, traducciones y adaptaciones en toda Europa durante los siglos XVII y XVIII, convirtiéndose en uno de los libros españoles de mayor difusión de su tiempo.

Su autor, Mateo Alemán (Sevilla, 1547–México, 1614 o 1615), desarrolló una vida marcada por las dificultades económicas, los problemas judiciales y una constante inestabilidad personal. Formado en un ambiente culto y con estudios universitarios, desempeñó diversos oficios relacionados con la

[7] Para este estudio se ha utilizado la siguiente edición de referencia: Mateo Alemán, Primera, y segunda parte de Guzman de Alfarache (Madrid: En la Imprenta de la Calle de la Encomienda, a costa de los herederos de Antonio Reyes, 1723).

administración antes de emigrar a Nueva España en los últimos años de su vida..

Aunque suele clasificarse como novela picaresca, Guzmán de Alfarache trasciende ampliamente los límites del género. A la peripecia del pícaro se superpone un constante discurso moralizador mediante el cual el narrador interpreta los acontecimientos de su vida como ejemplos de los vicios y debilidades de la condición humana.

Desde el punto de vista lingüístico, Guzmán de Alfarache constituye también una fuente de primer orden para el estudio del español de finales del siglo XVI. Mateo Alemán incorporó a su obra un léxico extraordinariamente rico, en el que conviven voces cultas y populares, tecnicismos, refranes, locuciones y numerosos términos procedentes del habla cotidiana.

Los testimonios de Guzmán de Alfarache constituyen una aportación de especial interés para el estudio de la evolución semántica de trisca. A diferencia de los ejemplos medievales, en los que el término aparece aislado y sin explicación contextual, Mateo Alemán proporciona suficientes elementos para aproximarse a su significado mediante el propio discurso narrativo.

En el capítulo IV de la primera parte se lee: *«... con mucha grita, y trifca, haziendo grande ruìdo.»*. La construcción es particularmente expresiva. La palabra trisca aparece coordinada con grita y seguida de una aclaración del propio autor: *« haziendo grande ruldo*». Esta glosa contextual permite interpretar que trisca designa aquí una situación de alboroto, bullicio o estrépito. No se trata de una danza ni de una acción coreográfica, sino del conjunto de voces, movimientos y agitación producidos por varias personas en un momento de gran excitación.

El segundo ejemplo, en el primer capítulo del libro tercero, presenta un matiz diferente. Guzmán afirma que *«la rifa, y trifca del huefped»* lo sacaron de su incertidumbre y añade poco después que, *«viendolo tan de trifca»*, decidió hablarle. En este caso, trisca ya no designa exclusivamente el ruido producido por varias personas, sino el estado de ánimo de un individuo. La expresión *«estar de trifca»* equivale a encontrarse extraordinariamente alegre, jovial o festivo. La palabra ha pasado así de nombrar el alboroto producido por una acción colectiva a caracterizar la disposición anímica de una persona.

El tercer testimonio introduce una forma derivada especialmente significativa: *«las mozuelas eran trifcaderas y graciofas»*. El contexto no contiene ninguna referencia al baile ni a una habilidad musical concreta. Por el contrario, el pasaje describe a unas muchachas vivaces, alegres, desenvueltas y propensas a la broma

Considerados en conjunto, los tres pasajes permiten delimitar con bastante precisión el campo semántico de trisca en la época de Mateo Alemán. El término puede designar el alboroto o bullicio producido por un grupo, un estado de alegría exteriorizada o el carácter vivaz y festivo de una persona. La evolución semántica observada parece orientarse hacia nociones relacionadas con el movimiento, la animación, el ruido y la jovialidad, valores que explican igualmente la formación del adjetivo triscador.

En consecuencia, las apariciones del término en el Libro de Alexandre o en el Libro de buen amor no deberían interpretarse desde la acepción de «baile» desarrollada por la tradición crítica, sino examinarse teniendo en cuenta la polisemia que el propio uso histórico de la palabra revela.

El cancionero de obras de burlas

El Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, impreso en Valencia en 1519, reúne composiciones de carácter satírico, festivo y burlesco atribuidas a diversos autores de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Concebido como una antología de poesía jocosa, constituye un valioso testimonio de la lengua coloquial, el humor y las formas de sociabilidad de la época.

En ese contexto aparece el verso: *«Una camisa morisca, / y una trisca / hecha de barro bermejo».* El autor no explica qué es una trisca, pero la estructura del pasaje ofrece una información de gran interés. El término aparece precedido del artículo indefinido y coordinado con *«camisa»,* formando parte de una relación de objetos materiales que integran el atuendo del personaje. Además, se especifica el material del que está fabricada: *«hecha de barro bermejo*».

Este último dato resulta especialmente significativo. Si la trisca fuese una danza o una acción, la indicación del material carecería de sentido. En cambio, la expresión «hecha de barro bermejo» presupone necesariamente un objeto físico. La naturaleza exacta de ese objeto, sin embargo, permanece indeterminada. El poema no proporciona ninguna descripción funcional ni explica el uso de la trisca.

Desde una perspectiva organológica, el dato merece ser considerado con cautela. El barro cocido ha sido empleado desde la Antigüedad en la fabricación de diversos instrumentos musicales, especialmente idiófonos y aerófonos populares. Por ello, la mención de una trisca *«hecha de barro bermejo»* no resulta incompatible con una eventual naturaleza instrumental. Sin embargo, el texto no aporta ninguna referencia al sonido, a la música, al baile o a la ejecución musical que permita sostener esta identificación.

En consecuencia, este pasaje no demuestra que la trisca fuese un instrumento musical, pero sí constituye uno de los escasos testimonios históricos en los que el término designa inequívocamente un objeto material.

El salto a los instrumentos de mano

La asociación entre la palabra trisca y el sonido producido con las manos parece haber perdurado en diversas tradiciones del norte de la Península Ibérica, donde el término o sus derivados aparecen vinculados tanto al movimiento corporal como a pequeños instrumentos de percusión.

En el ámbito vasco, el Orotariko *Euskal Hiztegia de la Real Academia de la Lengua Vasca* recoge para *triska*[8] y sus variantes un conjunto de acepciones estrechamente relacionadas entre sí.

En primer lugar, designa el chasquido o castañeteo producido con los dedos, un sonido rítmico que acompaña determinadas danzas tradicionales. A partir de este significado, el término pasó a denominar también, en algunas variantes, las pequeñas castañuelas de dedos (*trisketa*), estableciendo así una continuidad natural entre el gesto, el sonido y el instrumento que lo produce.
Paralelamente, la misma raíz conserva el significado de salto, brinco o retozo, del que derivan expresiones relacionadas con el jolgorio, la algarabía y el movimiento festivo. Todo ello revela un campo semántico coherente en el que ruido, ritmo y movimiento aparecen íntimamente ligados.

En su Vocabulario medieval castellano, el filólogo Julio Cejador y Frauca define el verbo triscar como *«castañetear con los dedos al bailar»*,[9]basándose para ello en el pasaje del *Duelo que fizo la Virgen* de Gonzalo de Berceo *(«mientre ellos triscaban, dician sus truferías»*). Sin embargo, este testimonio no basta para justificar una acepción tan específica. El texto de Berceo, como venimos diciendo, no menciona directamente los dedos, el castañeteo ni el baile, sino que emplea el verbo en un contexto narrativo sin precisar la naturaleza exacta de la acción. En consecuencia, la glosa propuesta por Cejador constituye una interpretación lexicográfica del pasaje.

---

[8] Euskaltzaindia, "Triska," Orotariko Euskal Hiztegia (OEH), consultado el 27 de julio de 2026, https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_oehberria&task=sarreraIkusi&Itemid=&lang=eu&id=266570

[9] Cejador y Frauca, Julio. *Vocabulario medieval castellano*

Los triscos cántabros: El chasquido hecho madera

Una evolución semejante puede observarse en Cantabria con los denominados *triscos*, unas pequeñas castañuelas tradicionales de dimensiones muy reducidas.

A diferencia de las castañuelas convencionales cántabras, estos instrumentos se sujetan entre el pulgar y el dedo corazón, de modo que su ejecución reproduce un movimiento muy próximo al del chasquido de los dedos.

El sonido resultante es breve, seco y penetrante, características que recuerdan al castañeteo manual utilizado para marcar el ritmo de determinadas danzas de la cornisa cantábrica.

La comparación entre ambas tradiciones resulta especialmente sugestiva. Tanto la *triska* documentada en el ámbito vasco como los *triscos* cántabros parecen conservar una misma idea originaria: la producción de un sonido rítmico mediante un gesto rápido de la mano. En un caso, la palabra designa el chasquido, el movimiento y, por extensión, el instrumento; en el otro, ha quedado fijada como nombre de un pequeño idiófono de entrechoque.

Aunque estos testimonios no permiten demostrar una relación directa con la trisca de las fuentes medievales, sí muestran que, en el norte de España, la familia léxica *trisca/trisco* ha permanecido vinculada durante siglos al ruido rítmico, al movimiento corporal y a los instrumentos de percusión manual. Esta continuidad semántica constituye un indicio que merece ser tenido en cuenta al analizar la evolución histórica del término.

Para amplía el campo semántico hacia la percusión corporal y el regocijo, Pallet en su Diccionario muy copioso de la lengua Española y Françesa, relaciona triscar con acciones rítmicas realizadas con las manos, sin identificarse necesariamente con una danza.[10]

[10] *"trifcar , Battre des mains, s'efgayer, ioüer".* trifcar: batir las manos, divertirse, jugar. Pallet, Jean. *Diccionario muy copioso de la lengua Española y Françesa*

La conclusión de este viaje filológico

El examen conjunto de los testimonios medievales, de la tradición lexicográfica y de las pervivencias dialectales permite replantear la interpretación habitual del término *"trisca"*. La documentación analizada no autoriza a identificar de forma concluyente la trisca con una danza, como ha sostenido buena parte de la tradición crítica, pero tampoco obliga a aceptar esa interpretación como la única posible.

Los textos medievales muestran que la palabra designaba una realidad perfectamente conocida por sus contemporáneos, aunque ninguno de ellos explica expresamente su naturaleza. Tanto en el "Libro de buen amor" como en el "Libro de Alexandre", el contexto resulta insuficiente para determinar si la trisca era una danza, un juego, una práctica sonora, un instrumento o una manifestación festiva más amplia. En consecuencia, cualquier identificación concreta debe apoyarse necesariamente en argumentos externos al propio texto.

El recorrido por la lexicografía de los siglos XVII y XVIII revela una notable estabilidad semántica. Los principales repertorios relacionan la voz con el ruido, el bullicio, el juego, el estrépito o determinadas acciones realizadas con manos y pies, pero ninguno define la trisca como una danza. Este silencio resulta significativo, especialmente porque esos mismos diccionarios sí identifican expresamente otros bailes cuando corresponde. Todo ello sugiere que la asociación sistemática entre trisca y danza pertenece a una elaboración interpretativa posterior y no a una tradición lexicográfica consolidada.

Del mismo modo, los testimonios posteriores de Mateo Alemán muestran una evolución semántica orientada hacia el alboroto, la alegría exteriorizada y el movimiento festivo, sin aportar indicios que permitan identificar el término con una práctica coreográfica específica. Por otra parte, el pasaje del "Cancionero de obras de burlas" introduce un dato igualmente relevante al presentar la trisca como un objeto material, aunque el texto no proporciona elementos suficientes para determinar su función o naturaleza.

En este contexto adquieren interés las pervivencias dialectales documentadas en Cantabria y el País Vasco. La asociación de la familia léxica trisca/trisco con el chasquido de los dedos, el ruido rítmico, el movimiento corporal y pequeños instrumentos de percusión manual demuestra la continuidad histórica de un mismo campo semántico. Sin embargo, estos paralelos deben entenderse como indicios interpretativos y no como pruebas directas de la realidad medieval.

En consecuencia, la hipótesis de que la trisca pudiera aludir originalmente a un sonido producido con las manos, con los dedos o mediante un pequeño idiófono de entrechoque resulta compatible con el conjunto de la documentación examinada y ofrece una explicación coherente para diversos testimonios filológicos y etnográficos. No obstante, el estado actual de las fuentes no permite demostrarla de manera definitiva.

Por ello, la principal aportación de este estudio no consiste en sustituir una certeza por otra, sino en ampliar el marco interpretativo desde el que debe abordarse el término. Frente a una identificación tradicional asumida con frecuencia como indiscutible, la evidencia disponible aconseja considerar la trisca como un concepto semánticamente más amplio, vinculado al sonido, al ritmo, al movimiento y a la expresión festiva, manteniendo abiertas las distintas posibilidades que la documentación todavía no permite resolver.

Más yesca a las triscas

La hipótesis más sugerente, aunque también la más difícil de demostrar con la documentación actualmente disponible, consiste en plantear que la trisca pudiera haber sido, en su origen, la denominación de un pequeño idiófono de entrechoque, quizá el mismo instrumento que hoy conocemos convencionalmente como *"tablillas medievales"*.[11]

Esta posibilidad debe formularse con la máxima cautela, pues ninguna fuente conservada establece explícitamente esa identificación.

[11] Puede verse una amplia descripción en: S. Polo, Daniel. *A cantareira das Cantigas. Unha historia das taboiñas de colisión medievais I*

La iconografía románica ofrece un dato que no puede pasarse por alto. Entre los siglos XI y XIII abundan en capiteles, canecillos, portadas y manuscritos las representaciones de músicos que sostienen en las manos dos pequeñas piezas rectangulares de madera, percutidas entre sí para producir un sonido seco y rítmico. Se trata de un instrumento ampliamente documentado en el arte medieval hispánico y europeo, cuya presencia desaparece progresivamente a partir de finales de la Edad Media, al tiempo que comienzan a difundirse otras formas de idiófonos de entrechoque.

Paradójicamente, conocemos con bastante precisión la morfología del instrumento gracias a la iconografía, pero ignoramos cuál era su denominación en lengua romance. Los tratados musicales medievales apenas se ocupan de los instrumentos populares y las fuentes literarias suelen limitarse a citar determinados vocablos sin describir el objeto al que hacen referencia. Esta circunstancia ha obligado a la organología moderna a recurrir al término descriptivo *"tablillas medievales",* una denominación útil desde el punto de vista tipológico, pero completamente ajena a la terminología histórica.

En este contexto, la *trisca* constituye una candidata digna de consideración. El análisis realizado a lo largo de este estudio muestra que el término estuvo relacionado, desde época medieval, con la idea de ruido breve, seco y rítmico; posteriormente aparece asociado al chasquido de los dedos, al bullicio festivo y, en diversas tradiciones del norte peninsular, a pequeños instrumentos de percusión manual cuya técnica reproduce precisamente ese mismo gesto sonoro. Esta continuidad semántica no demuestra que la trisca designara aquellas tablillas representadas en la escultura románica, pero sí hace compatible esa posibilidad con la evolución histórica de la palabra.

La hipótesis adquiere un interés adicional si se considera que muchos nombres de instrumentos musicales nacen precisamente a partir del sonido que producen. Del mismo modo que voces como "castañeta", "carraca" o "matraca" poseen un evidente componente onomatopéyico o imitativo, tampoco resultaría extraño que trisca hubiera surgido para

designar el sonido característico de un pequeño idiófono de entrechoque y, por extensión, el propio instrumento.

No obstante, la prudencia metodológica obliga a reconocer que el estado actual de las fuentes impide ir más allá. Ningún texto medieval conservado describe la trisca como un instrumento, del mismo modo que ninguna representación iconográfica aparece acompañada de una inscripción que permita identificar su nombre. La coincidencia entre los datos filológicos, lexicográficos, etnográficos y organológicos constituye un conjunto de indicios coherentes, pero no una prueba concluyente. En consecuencia, *la identificación de la trisca con las denominadas "tablillas medievales" debe entenderse como una hipótesis de trabajo abierta, susceptible de ser confirmada, matizada o descartada por futuros hallazgos documentales.*

Bibliografía comentada

Alemán, Mateo. *Primera, y segunda parte de Guzman de Alfarache* (Madrid: En la Imprenta de la Calle de la Encomienda, a costa de los herederos de Antonio Reyes, 1723).

Bartolomé Suárez, Antonio. *Aforismos, giros y decires en el habla montañesa*. Estudio preliminar y notas de Tomás Labrador. Colección Analectas. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1993.

Cejador y Frauca, Julio. *Vocabulario medieval castellano*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1929.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Por Luis Sánchez, impressor del Rey N. S., 1611.

Euskaltzaindia. "Triska." Orotariko Euskal Hiztegia (OEH). https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_oehberria&task=sarreraIkusi&Itemid=&lang=eu&id=266570

Franciosini, Lorenzo. *Vocabolario italiano, e spagnolo.* Roma: Appresso Gio. Angelo Ruffinelli e Angelo Manni, 1620.

García-Lomas, G. Adriano. *El lenguaje popular de las montañas de Santander: fonética, recopilación de voces, refranes y modismos*. Publicaciones del Centro de Estudios Montañeses del Patronato «José M.ª Quadrado», del C.S.I.C. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 1949.

Gómez Pellón, Eloy. *Carmona: patrimonio etnográfico y tradición cultural*. Colección Historia y Patrimonio. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 1998.

Minsheu, John. *Ductor in Linguas, or The Guide into Tongues. The Most Compleat and Exact Dictionary in English, Spanish and Latine.* London: John Browne, 1617.

Oudin, César. *Tesoro de las dos lenguas española y francesa.* París: Marc Orry, 1607.

Palet, Jean. *Diccionario muy copioso de la lengua Española y Françesa. En el qual son declaradas todas las palabras Castellanas y Françesas, con sus proprias y naturales significaciones sacadas de muchos y muy excelentes Autores antiguos y modernos. Por el Doctor Ioan Palet, Medico ordinario de su Exc.ª. París: Chez Matthieu Guillemot, 1604.*

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua… Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S, T, V, X, Y y Z.* Madrid: En la Imprenta de la Real Academia Española, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1739.

Rosal, Francisco del. *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana.* Edición de Enrique Gómez Aguado. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Tomo II. Edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca. 9.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

S. Polo, Daniel. *A cantareira das cantigas: unha historia das taboiñas de colisión medievais. I.* Lugo, 2025. Edición no venal.

Serrón. *«"Trisca", propuesta etimológica».* El Robledal de Todos. 28 de diciembre de 2018. https://elrobledaldetodos.blogspot.com/2018/12/trisca-propuesta-etimologica.html

Sobrino, Francisco. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa.* Bruselas: Francisco Foppens, 1705.

Stevens, John. *A New Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors.* London: George Sawbridge, 1706.

Vittori, Girolamo. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española.* Ginebra: Philippe Albert y Alexandre Pernet,1609.